zuitów); c) akademicki, eklektyczny (w Rzymie, środowisko Zuccarich i *Accademia del Disegno*, w Mediolanie Lomazzo). Blunt daje bliższe charakterystyki zwłaszcza fazy a) (s. 86—102) i c) (s. 139—159). Frederick Hartt, „The Art Bulletin", XXXIV, 1952, s. 68 (rec. z P. Barocchi, *Rosso Fiorentino*) dzieli manieryzm na trzy fazy: a) wczesny (ok. 1520: Rosso); b) „chłodny" (po 1530 roku: późny Parmiggianino, Bronzino, Rosso we Francji, Pontormo we Florencji); c) faza akademicka (od poł. XVI wieku do Carraccich i Caravaggia). André Chastel, *L'art italien*, op. cit., s. 70 podaje podział następujący: a) od 1515 do 1535—40 roku: w Toskanii orientacja antyklasyczna, Beccafumi, Pontormo, Rosso; w dolinie Padu antytetyczny rozwój „maniery" u G. Romano i Parmiggianina; b) od 1540 do 1570 roku; proces akademizacji z triumfem sztuki dworskiej (Bronzino, Vasari) i uczniów Michała Anioła (Daniele da Volterra); lokalna reakcja wenecka (Palladio, Veronese, Vittoria) i rzymska (Vignola); c) od 1570 do 1610 roku: rozwój indywidualnych stylów w Lombardii (Cambiaso), Wenecji (Tintoretto) i Italii środkowej (Baroccio), związanych zainteresowaniami luministycznymi; Carracciowie organizują od Bolonii po Rzym królestwo konsekwentnego klasycyzmu. Przedstawiony przeze mnie podział obmyślony został, zanim poznałem cytowane tu cudze periodyzacje. Jest on dość podobny, choć opiera się nie tyle na chronologii, ile na charakterze stylu. Por. ostatnio także Wolfgang Lotz, *Architecture in the Later 16th Century*, „College Art Journal", XVII, 1958, s. 129—139.

37 Ernst Gombrich, *Zum Werke Giulio Romanos*, II, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen", Wien, N. F. IX, 1935, s. 142.

38 Ostatnio por. Erik Forssman, *Säule und Ornament*, Stockholm, 1955.

39 Carel van Mander, *Het Leven der Doorluchtighe Nederlandtsche en Hooghduytsche schilders*, ed. Floerke, München-Leipzig, 1906, II, s. 250.

40 Witold Kieszkowski, *Santi Gucci Fiorentino*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury", III, 1934, nr 2.

41 Ks. Szczęsny Dettloff, *Rzeźba polska do pocz. XVIII wieku*, w *Wiedza o Polsce*, IV, II, Warszawa b. d.; Jerzy Szablowski, *Z zagadnień polskiej architektury renesansowej*, op. cit.

42 Witold Kieszkowski, *Lapidarium renesansowe w Arkadii*, „Biuletyn Historii Sztuki", XII, 1950, s. 65—67.

43 Architektura ta była kilkakrotnie przedmiotem studiów prof. Władysława Tatarkiewicza. Ostatnio trafną jej charakterystykę dał w nieopublikowanym niestety studium Jerzy Z. Łoziński, *Polska architektura kościelna, 1580—1650*, referat, Kielce 1952.

44 Por. niżej studium o baroku oraz odnoszące się do niego ilustracje.

45 Nikolaus Pevsner, *The Englishness of English Art*, London 1956.

46 Ksawery Piwocki, *Sztuka ludowa i narodowa*, „Polska Sztuka Ludowa", V, 1951, s. 70—75; tegoż, *O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej*, Wrocław 1953; tegoż, studium cytowane wyżej w przypisie 1.

47 Por. Meyer Schapiro, *Style*, w *Anthropology Today*, ed. Kroeber, Chicago 1953, s. 287.

48 Karol Siciński, *Kamieniarka i rzeźba dekoracyjna w Kazimierzu nad Wisłą*, „Ochrona Zabytków", V, 1952, nr 2 (17).

49 Maria Kołakowska, *Renesansowe nagrobki dziecięce w Polsce XVI i pierwszej połowy XVII wieku*. „Studia Renesansowe", I, 1956, s. 250 i n.

50 Stanisław Tomkowicz, *Krzyżtopór, twierdza magnacka XVII wieku*. „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce", V, 1896.

J. Białostocki, " Barok" : styl, epoka, postawa, [w:] tegoż, Pięć wieków myśli o sztuce, Warszawa 1976, s. 220-248

„BAROK": STYL, EPOKA, POSTAWA

Gdy w roku 1956 przystąpiono do organizowania trzeciej wielkiej wystawy poświęconej dziejom sztuki europejskiej, mającej — po renesansie i manieryzmie, które stanowiły tematy poprzednich pokazów — zobrazować okres potocznie zwany barokiem, okazało się, iż organizatorzy, a w każdym razie niektórzy spośród nich, nie mogą przystać na nazwę „barok europejski". Ostatecznie wystawa, która od grudnia 1956 do lutego 1957 roku otwarta była w Rzymie, nosiła nazwę *Il Seicento Europeo*.

W podtytule jednak kryły się trzy pojęcia stylowe: *Realismo - Classicismo - Barocco*, świadczące o kryzysie maksymalistycznego rozumienia baroku[1]. Dyskusja na ten temat zresztą nie ustaje. Już w roku 1950 Giuliano Briganti stwierdzał bezużyteczność dotychczasowego pojęcia baroku i potrzebę nowego zdefiniowania jego treści[2]; w roku 1954 John H. Mueller przeprowadził gruntowną krytykę terminu, zwłaszcza w muzycznym zakresie jego stosowania, i określił „[...] oddzielenie różnorodności kierunków przejawiających się w »okresie« baroku jako pierwszy krok do uściślenia pojęcia"[3]; w 1955 roku wreszcie John Rupert Martin „[...] zmuszony był przyznać, iż nie istnieje jeden styl barokowy: przeciwnie — chciałoby się powiedzieć, że jedną z odróżniających wiek XVII cech jest wielość stylów"[4].

Ale jednocześnie malarzom, których dzieła zaliczamy do stylu barokowego, poświęca się ostatnio liczne monografie (Caravaggio, Carracci, Guido Reni, Bernini), a samo pojęcie w jego zastosowaniach do różnych dyscyplin poddawane było w ciągu ostatnich lat gruntownym dyskusjom — w USA, Szwajcarii, Włoszech[5].

Świadczy to niewątpliwie o ciągłej aktualności naukowej problematyki baroku. Termin ten i jego treść dalekie są od jednoznacznego zrozumienia i skodyfikowania, a co ciekawsze, barok budzi do dziś jeszcze nie tylko zainteresowania historyka i teoretyka sztuki, lecz także uczuciowy żywy stosunek jako siła kulturowa, jako ładunek treści i formy, wobec którego niektórzy znakomici filozofowie kultury i uczeni nie umieją wyrzec się namiętności wartościowania. Jeszcze w roku 1929 Benedetto Croce stwierdzał, iż „[...] historyk nie może traktować baroku

pozytywnie, lecz [musi traktować go] negatywnie — a więc jako negację lub granicę tego, czym jest właściwie sztuka i poezja. Niechże się mówi — wiek baroku i sztuka barokowa, lecz niechajże się nigdy nie traci świadomości tego, iż we właściwym rozumieniu słowa, to, co jest naprawdę sztuką, nie jest nigdy barokowe, to zaś, co jest barokiem, nie jest sztuką. Barok to zły smak"[6]. Równocześnie gdy popularyzowały się poglądy zawarte w książce Crocego, hiszpański ideolog kultury Eugenio d'Ors ogłaszał swe poetyckie litanie ku czci baroku jako wszelkiej, a w każdym razie jedynej wielkiej sztuki[7].

1

Niezwykłe, wyjątkowe — nawet w dziedzinie niezbyt na ogół jasnych pojęć stylistycznych — pomieszanie kryteriów, znaczeń, zakresów terminu „barok" zrozumieć można jedynie na tle jego historii, którą przedstawił przed laty Heinrich Lützeler, a ostatnio w obszernej pracy zarysował Hans Tintelnot[8].

Zaczęło się od słowa, które oznaczało rzecz dziwną, niezwykłą, budzącą przez to niechęć i negatywną ocenę. Croce znalazł już ok. 1570 roku takie użycie terminu, choć bez związku z wartościowaniem estetycznym. Taki negatywny sens przymiotnika pozostał w języku francuskim właściwie do dziś — stosowany zresztą, między innymi, właśnie do oceny estetycznej, choć bez związku z określonymi formami artystycznymi: Ernest Chesnau w swym artykule o Salonie 1865 roku w „Constitutionnel" określił jako *baroque* słynną *Olimpię* Maneta, a za barokową także uznali wieżę Eiffla malarze paryscy około 1900 roku[9].

Jaka jest geneza samego słowa, czy — jak sądzą niektórzy — pochodzi ono od sylogistycznego trybu *Baroco* (co nie jest wcale nieprawdopodobne)[10], czy, jak się tradycyjnie przyjmuje, zapożyczone zostało od portugalskiego określenia pewnych pereł o kapryśnych kształtach — dla naszych dalszych rozważań nie ma istotnego znaczenia[11]. Ten negatywny przymiotnik w okresie oświecenia nabrał znaczenia wyraźnie estetycznego. Podobno w warsztatach stolarskich już wcześniej używano takiego słowa na określenie pewnych wygięć w meblach, a malarze nazywali w ten sposób zatarcie konturów i miękkość zarysu, ale nawet gdy Prezydent de Brosses w roku 1739 nazywał „barokowym" pałac Pamfili w Rzymie, było to jeszcze zupełnie wyjątkowe[12]. Jednak już w połowie XVIII wieku, przede wszystkim we Francji, kształtowało się estetyczne znaczenie terminu, a nawet został on powiązany z pewnymi przejawami

sztuki XVII—XVIII wieku. W *Encyklopedii* Diderota czytamy: „*Baroque, adjectif en architecture, est une nuance de bizarre. Il en est, si l'on veut, le raffinement, ou, s'il était possible de le dire, l'abus, il en est le superlatif. L'idée du baroque entraîne avec soi celle du ridicule poussé à l'excès. Borromini a donné les plus grands modèles de bizarrerie et Guarini peut passer pour le maître du baroque*"[13].

Rychło pojęcie przeniesione zostało na muzykę i w roku 1768 Jean Jacques Rousseau pisał w swym *Dictionnaire de Musique*: „[...] *baroque — celle, dont l'harmonie est confuse, chargée de modulation et de dissonances, le chant dur et peu naturel, l'intonation difficile et le mouvement contraint*"[14].

Następny krok to zdecydowane powiązanie tego terminu stylistycznego z dziełami powstałymi w określonym okresie, od schyłku XVI do początków XVIII wieku. Zanim określenie „barokowy" przylgnęło do sztuki tego okresu, była ona charakteryzowana — negatywnie — przede wszystkim przez walczących z nią teoretyków klasycyzmu artystycznego (przede wszystkim architektonicznego), na przykład Teofilo Gallaccini (już w 1621 roku!, wyd. dopiero 1767 roku [15]) czy Belloriego [16]. Milizia, w duchu neoklasycyzmu zwalczając barok używa już tego terminu *explicite*, łącząc go z Borrominim, Guarinim, Pozzem, Marchione (szczególnie chodzi o zakrystię S. Pietro w Rzymie): „*Barocco è superlativo del bizarro*" [17], a w innym miejscu zestawia wcale konsekwentnie przedstawicieli baroku: „*Borromini in Architettura, Bernini in Scultura, Pietro da Cortona in Pittura, il Cavalier Marino in Poesia son peste del gusto*"[18].

Ta faza ewolucji idei baroku znajduje w przeszło pięćdziesiąt lat później kodyfikatora w postaci Jakuba Burckhardta, którego *Cicerone* z roku 1855 określa jako barokową nie wszelką sztukę dziwaczną, niezwykłą i nieharmonijną, lecz „zdziwaczały renesans" [19]. „*Die Barockbaukunst* — czytamy w *Cicerone* — *spricht dieselbe Sprache wie die Renaissance, aber einen verwilderten Dialekt davon*" [20].

Dalsze losy „baroku" były podobne do dziejów innych pojęć stylistycznych, które powstały z negatywnych określeń estetycznych jak gotyk i manieryzm. Stopniowo ze zdegenerowanego renesansu, ocenianego wedle kryteriów heteronomicznych innej epoki — klasycyzmu szesnastego lub osiemnastego wieku — barok stał się autonomiczną, pełnoprawną kategorią stylową. Nastąpiło to okrągło siedemdziesiąt lat temu. W 1887 roku ukazał się pierwszy tom historii stylu barokowego, opracowany przez zasłużonego dla badań także nad polskim barokiem Corneliusa Gurlitta: *Geschichte des Barockstiles in Italien*, po którym w na-

stępnych latach wychodziły dalsze tomy o Francji i Niemczech. W roku 1888 Carl Justi wydał pierwszą monumentalną monografię wielkiego typowego mistrza barokowego Velazqueza[21], a w tym samym jeszcze roku ukazało się dla problemu baroku najbardziej istotne dzieło Heinricha Wölfflina, *Renaissance und Barock*[22].

2

Uczeń Burckhardta i przyszły autor *Sztuki klasycznej* zbyt silnie tkwił w klasycznych ideałach, by równie wysoko cenić barok i renesans, lecz obiektywnie szukał autonomicznych cech baroku, jako odrębnego stylu, rządzącego się własnymi zasadami. Odtąd barok „[...] ze zdegenerowanego potomka renesansu stał się jakby dialektyczną jego antytezą, o swych własnych, obiektywnych kryteriach piękna"[23].

Wölfflin był pierwszym autorem, który przedstawił bogaty opis formalny tego, co uważał za barok, dając przykłady przede wszystkim ze sztuki włoskiej, zarazem jednak uważając dwie podstawowe kategorie nadrzędne, do których kwalifikowały się cechy stylowe renesansu i baroku, za stałe formy widzenia plastycznego, a nawet — szerzej — artystycznego w ogóle. Polaryzacja renesansu i baroku u Wölfflina pozostaje w niewątpliwym związku z genialnymi błyskami młodzieńczej myśli Nietzschego, którego *Narodziny tragedii*, wydane w roku 1872 zawierały sugestywną klasyfikację sztuk: „apolińskiej" — plastycznej i „dionizyjskiej" — muzycznej. Nic dziwnego, że sam Wölfflin przeniósł swe kategorie na teren muzyki, gdzie dalej rozwijała je niemiecka muzykologia[24]; dziwniejszym może się wydać, iż dualizm „apollińskiego" klasycyzmu i „dionizyjskiego" baroku, określanego jako sztuka boga Pana, z całą powagą położył u podstaw swej historiozoficznej koncepcji Louis Hautecoeur w 1954 roku[25].

Ten etap ewolucji idei baroku, który stworzony został przez Wölfflina, miał trzy oblicza. Wölfflin, po pierwsze, określał własne miejsce barokowej sztuki plastycznej jako odrębnego stylu, odznaczającego się swoistymi cechami: napięciem, dynamiką, masywnością, spotęgowaniem wymiarów, sugerowaniem nieograniczonych rozciągłości, malowniczością, efektami światła, tajemniczością. Po drugie, tworząc niezwykle szerokie kategorie charakterystyki stwarzał możliwość przenoszenia ich na inne dziedziny twórczości artystycznej i w ogóle ludzkiej (bo także naukowej), a co za tym idzie, opierając się na koncepcji polarycznych „form widzenia" pozwalał w konsekwencji na stworzenie idei „epoki baroku" w dziejach i „człowieka barokowego"[26]. Po trzecie, tworząc polaryczną koncepcję stylów popularyzował i podbudowywał naukowo nietzscheański dwudział postaw artystycznych i w gruncie rzeczy odhistoryzowywał zarazem pojęcie baroku. Sam Wölfflin wprawdzie powstrzymał się od włączenia do swej książki rozdziału o baroku starożytnym rzymskim (a mógł to uczynić jako uczeń Burckhardta już za jego przykładem, sam bowiem autor *Cicerone* odnajdywał „rokokowe" cechy w pewnej grupie romańskich kościołów niemieckich[27]), ale przeniesienia jego kategorii na antyk, a także na gotyk dokonali zań inni[28].

Wölfflin rozbudował następnie swą naukę o stylach w najpopularniejszej książce *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915), w której przedstawił słynne pięć par pojęć formalnych (rozumianych jednak nieco szerzej niż formalnie) dla ujęcia zasadniczych „klasycznych" i „barokowych" form widzenia. Są to popularne odtąd kategorie: 1. linearność — malarskość, 2. płaskość — głębia, 3. forma zamknięta (tektoniczna) i otwarta (atektoniczna), 4. wielość (koordynacja) i jedność (subordynacja), 5. jasność (jasność bezwarunkowa) — niejasność (jasność uwarunkowana)[29].

Doceniając w pełni rolę Wölfflina, jaką odegrał w procesie stworzenia dla baroku autonomicznej pozycji historycznej i autonomicznych kryteriów wartościowania, trzeba przyznać, iż szerokość jego doktryny, ogólnikowość kategorii, a zwłaszcza formalistyczna idea o „formach widzenia"[30], stanowiących jakby subiektywistyczny odpowiednik (późniejszego wprawdzie) Focillonowskiego *Vie des Formes*, przyczyniły się ostatecznie w dużym stopniu do zaciemnienia obrazu.

Stopniowo rozszerzając zakres i pogłębiając Wölfflinowską charakterystykę historycy sztuki, kultury, idej zaczęli kształtować pojęcie „epoki baroku" „człowieka barokowego", „barokowego stylu życia", starając się oczywiście znaleźć dla takiej jednolitej formacji jednolite podłoże ideologiczne. Podstawowa cecha nauki Wölfflina — z gruntu formalny charakter jego koncepcji stylu — musiała w tym wypadku pociągnąć za sobą konsekwencje niejasności: zbudowaną przez Wölfflina koncepcję odpowiadającą licznym zjawiskom sztuki włoskiej, hiszpańskiej, flamandzkiej, południowoniemieckiej, ale w gruncie rzeczy zbudowaną na podstawie analizy włoskich dzieł sztuki, starano się rozszerzyć na epokę kultury całej Europy, wychodząc z założenia jednolitości procesu historycznego całego kontynentu, podporządkowując tej koncepcji zjawiska zupełnie inne, formalnie niepodobne i wyrastające na gruncie innych postaw ideologicznych i społecznych, innych tradycji i smaku. Dla tak wielkiej kategorii obejmującej przeszło 150 lat kultury

całej Europy trudno jest znaleźć wystarczająco liczne cechy wspólne w zakresie charakterystyki formalnej, równie trudno — w zakresie podłoża ideowego. Nawet kontrreformacja i absolutyzm nie występują przecież w XVII wieku we wszystkich krajach europejskich.

Niepodobna wchodzić tu w omawianie pojęcia stylu w ogóle i charakteryzować rozmaitych możliwości jego definiowania, jasne jest jednak dzisiaj, iż jeśli pojęcie stylu w historii sztuki ma służyć owocnie, nie może być rozumiane wyłącznie jako zespół cech formalnych. „Styl jest przede wszystkim systemem form posiadających jakości i obarczoną znaczeniem ekspresję, przez które ujawnia się osobowość artysty i szeroki światopogląd grupy. Jest on także środkiem przekazującym ekspresję w obrębie grupy, komunikującym i utrwalającym pewne wartości życia religijnego, społecznego i moralnego przez emocjonalną sugestywność form. [...] Dla syntetyzującego historyka kultury lub filozofa historii styl jest manifestacją kultury jako całości, widomym znakiem jej jedności"[31].

Czy istotnie cała kultura Europy XVII wieku stanowiła całość i jedność? Czy można tu, w przytoczonym powyżej rozumieniu, mówić o jednym stylu? Wilhelm Pinder, wprowadzając do metodologii cenne niewątpliwie pojęcie „pokolenia", operował kategorią *Stillage*, sytuacji stylistycznej, wytworzonej przez różne współistniejące i współdziałające w tworzeniu sztuki pokolenia[32]. Kautzsch proponował ujmowanie każdej sytuacji stylowej w kategoriach dwóch antytetycznych nurtów[33], co przypomina nieco stosowaną przez wyznawców materializmu historycznego doktrynę o postępowym i reakcyjnym nurcie w każdej epoce kultury. Niektórzy historycy ujmują „barok", podobnie jak „gotyk", jako fazę jednolitą — i być może istotnie znaleźć można okresy mniej jednolite stylistycznie, niemniej przeważa pogląd przeciwny i idąca za nim tendencja do parcelacji tej domniemanej „epoki" w obrębie poszczególnych sztuk.

Postępujące badania szczegółowe prowadziły więc do chronologicznego, terytorialnego lub socjologicznego podziału rozrośniętej nad miarę kategorii baroku.

3

W pierwszej ćwierci XX wieku skrystalizowało się ostatecznie pojęcie manieryzmu, jako samodzielnej fazy rozwoju artystycznego, zamykającego historyczną epokę renesansu, stanowiącego zdecydowaną cezurę pomiędzy pełnym odrodzeniem i początkiem baroku. Stało się powoli jasne, że pełen konfliktów, niepokoju, ale także wirtuozostwa i samozaparcia styl zarówno malarzy dworu florenckich Medyceuszów, jak praskiego dworu Rudolfa II i francuskiego Fontainebleau, że styl Laurenziany, Eskurialu (il. 49), Villa di Papa Giulio (il. 50) i Palazzo del Tè (il. 52) — to ani renesans, ani barok, lecz faza osobna, której jednym z głównych komponentów ideologicznych był ruch kontrreformacji[34]. Polemika pomiędzy Wernerem Weisbachem i Nikolausem Pevsnerem na ten temat dowiodła, iż w manieryzmie, zwłaszcza w niektórych jego przejawach, trzeba szukać pierwszego wyrazu nowej ideologii religijnej, co nie znaczy oczywiście, że długotrwałe jej skutki nie odbijały się nadal w sztuce *seicenta* a nawet *settecenta*[35].

Powszechne w nauce ogólnoświatowej przyjęcie „pozytywnej" kategorii stylowej manieryzmu (w Polsce i ZSRR ma ona wprawdzie wciąż jeszcze zagorzałych przeciwników) zmusiło do rewizji pojęć, którymi Wölfflin przeciwstawiał sobie wzajemnie pełny renesans i pełny barok. Podjął się tego szwajcarski historyk sztuki szkoły Wölfflina Hans Hoffmann, który w wydanej w roku 1938 książce *Pełny renesans, manieryzm, wczesny barok*[36] dążył do precyzyjniejszego ujęcia rozwoju stylistycznego sztuki włoskiej XVI wieku. W jego pracy, podobnie zresztą jak i w innych studiach, wyodrębniona została ponadto kategoria wczesnego baroku, Hoffmann rozpatrywał zróżnicowanie trzech faz stylowych XVI wieku na terenie wszystkich sztuk i w trzech zakresach: ujęcia przestrzeni, kompozycji (*Aufbau*) i światła.

Dojrzały renesans cechuje — zdaniem Hoffmanna — przestrzeń statyczna (*Ruheraum*), kompozycja wyrównana, harmonijna (*Ausgleich*) i światło równomiernie wypełniające (*schwebendes Licht*). Manieryzm odznacza się dynamiczną „ucieczką" przestrzeni (*Raumflucht*), napięciem i rozciągnięciem kompozycji (*Spannung* i *Streckung*) oraz ślizgającym się światłem (*gleitendes Licht*). Wczesny barok wreszcie cechują: „spiętrzona" przestrzeń (*gestautes Raum*), ściągnięcie i nabrzmienie kompozycji (*Zusammenziehung* i *Schwellung*) oraz „zalewające" światło (*flutendes Licht*)[37]. Hoffmann sytuuje więc manierystyczną *Raumflucht* pomiędzy „płaskością" renesansu i „głębią" baroku; doskonała „wielość" renesansu musiała zostać zniweczona przez manieryzm — pisał — by barok w jej miejsce stworzyć mógł nową, potężną „jedność" pełną ruchu[38].

Równocześnie prawie z kształtowaniem się pojęcia manieryzmu wyodrębniać zaczęto okres wczesnego baroku. Niezwykle płodne były tu studia Waltera Friedländera, który „antyklasycznemu" stylowi manierystycznemu, o którym pisał uprzednio, przeciwstawił następnie „anty-

manierystyczny“ styl występujący około 1590 roku[39]. Schyłek wieku XVI i początek XVII, okres 1590—1615: oto jednolita faza stylowa obejmująca ostrą reakcję na manierystyczną jałowość, szczególnie w zakresie malarstwa i szczególnie w Rzymie (do innych kręgów artystycznych faza ta pasuje już znacznie gorzej). Dwojakiej formie tej reakcji, wyrażającej się w „naturalizmie“ Caravaggia i „akademizmie“ Carraccich, poświęcono wnikliwe studia, wydobywając także teoretyczne sformułowania tego ruchu przez Giovanniego Battistę Agucchiego oraz — grubo później — Giovanniego Pietro Belloriego[40]. Nowość postawy artystycznej tego pokolenia była niewątpliwa: postawa ta łączyła nowy, bezpośredni stosunek do natury w twórczości Caravaggia a także kilka lat później — młodego Berniniego z nowym, twórczym stosunkiem do tradycji w sztuce Carraccich. W teoretycznym sformułowaniu Agucchiego i Belloriego wyraziło się to w nowej koncepcji idei artystycznej, stanowiącej (jak w teorii manieryzmu) źródło twórczości, wywodzącej się jednak (jak w poglądach estetyki renesansowej) z natury. Teoria ta stała się podstawą późniejszej estetyki klasycznej. Cechą łączącą obie szkoły — „naturalistyczną“ i „akademicką“ — była ich niechęć do manieryzmu i nawiązywanie do pełnego renesansu: u Caravaggia do Giorgiona i Lotta, u Carraccich do Rafaela i Tycjana. Podobną postawę w sferze humanistycznej i filozoficznej zajmował Galileo Galilei — typowy przedstawiciel pokolenia wczesnego baroku — ceniąc Ariosta, krytykując manieryzm Tassa, a w swej nauce pomijając Keplera i opierając się na renesansowej, Kopernikowskiej tradycji[41].

Oto więc kluczowy problem początków baroku. Że w malarstwie rozpoczynają go Caravaggio i bracia Carracci, a równocześnie młody Rubens, Elsheimer, Lastman, Fetti, Liss, Strozzi nie budzi dziś większej wątpliwości[42]. Problem jest bardziej skomplikowany w dziedzinie architektury i rzeźby, gdzie faza wczesnobarokowa silniej związana jest z manieryzmem. W dwóch nowych podręcznikowych zarysach tak kluczowe dzieło architektury jak *Il Gesù* w Rzymie (zaczęte 1568 roku) (il. 65) zaliczone jest do fazy manierystycznej, którą z kolei obaj autorowie — Chastel i Pevsner — łączą jeszcze z cyklem stylowym renesansu[43]. Zürcher i Hoffmann widzą w tym dziele Vignoli i della Porty elementy obu stylów — manieryzmu i wczesnego baroku!

Jest to niezwykle pouczające. Dowodzi raz jeszcze zawodności naszych kryteriów. Okazuje się, iż kościół o tak wielkim znaczeniu dla całej architektury późniejszej, naśladowany tak szeroko, stanowiący pierwszy tak monumentalny wyraz ideologii jezuitów i triumfującej kontrreformacji — jest dziełem stylowo nieczystym, stanowi dokument

„stawania“ się nowego stylu. „Nowe“ — kolosalność, monumentalność, podporządkowanie nadrzędnej idei kopuły we wnętrzu, idei osi środkowej w fasadzie, wyrażone jest językiem manierystycznym, dawnym, płaskim, unikającym „ruchu“ barokowego i plastyczności. Neoalbertiańska koncepcja o tak wyraźnie renesansowych skojarzeniach dopiero w San Andrea della Valle pozbyła się manierystycznego akcentu, który tak silnie brzmi jeszcze w Eskurialu[44].

Zürcher szczególnie wnikliwie charakteryzuje stopniowe rodzenie się plastyczności i ruchliwej bryłowości w dziełach Vignoli. Surowość wyrazu architektonicznego, znamienna dla tego przełomowego okresu, związek treściowy tego wyrazu z nową ideologią jezuitów i kontrreformacji sugerowały nazwę „stylu trydenckiego“, którą sformułował hiszpański badacz dla określenia owego *primo barocco* w architekturze o silnych manierystycznych obciążeniach[45].

Wydaje się istotnie, że czysto formalne rozważania szkoły szwajcarskiej są tu, jak zawsze zresztą, ostatecznie bezradne, i że w gruncie rzeczy tylko ideowo-formalna koncepcja stylowa — o niewątpliwie ograniczonym terytorialnie, chronologicznie i środowiskowo zakresie — będzie mogła uporządkować jako tako skomplikowaną sytuację w rozwoju architektury na przełomie XVI i XVII wieku.

Szerokie rozumienie baroku atakowane jest zresztą nie tylko od strony p o c z ą t k ó w chronologicznych. Już w 1921 roku Hans Rose stworzył kategorię *Spätbarock* obejmującą okres mniej więcej od 1660 do ok. 1760 roku i dotyczącą stylu przede wszystkim — zdaniem Rosego — rozwijającego się we Francji i gdzie indziej pod francuskim wpływem, stylu o silnym podkładzie klasycyzmu. Koncepcja ta jednak nie zadowoliła Francuzów (o ich postawie por. niżej), a bynajmniej nie wyjaśniła sytuacji pierwszej połowy XVIII wieku i jego rokokowej dominanty. Dalsze dyskusje nad pojęciem rokoka niezbędne są dla właściwego ujęcia i zaklasyfikowania wspaniałego rozkwitu sztuki o barokowo-rokokowym charakterze na terenie Niemiec południowych i krajów zachodniosłowiańskich. Kategoria „rokoka“ — jeśli ma ono być uważane za odrębną fazę stylową[46] — musiałaby być tak szeroka, by pomieścić nie tylko Sans Souci, Wies i Kändlera, ale także Maulbertscha, Bouchera, Watteau, Guardiego i Gainsborough[47].

„Rokoko nie jest już w gruncie rzeczy barokowe — pisze w roku 1956 Paul Hofer[48] — na scenie, która straciła głębię, odgrywają się pozbawione wagi *divertimenti* nowego manieryzmu o subtelnej muzycznej i duchowej, od dawna już nie plastycznej kulturze“[49]. Nawet formalnie rzecz biorąc niewątpliwie trudno znaleźć wiele wspólnego między ko-

lumnadami Berniniego przed bazyliką San Pietro i kruchością Zwingeru Drezdeńskiego, a także między wyrafinowaniem przestrzennym Borrominiego i płaskimi lustrzanymi ścianami rokokowych sal[50].

Ponadto sytuacja komplikuje się jeszcze w sensie terytorialnym, nie tylko chronologicznym, a to przez niezmierne rozprzestrzenienie się barokowego — czy może ściślej — późnobarokowego języka stylowego w drugiej połowie XVII i pierwszej XVIII wieku na szerokie tereny wschodu i zachodu. Zaskakujące związki wykrywane pomiędzy architekturą barokową hiszpańskiej Ameryki i dziełami Dientzenhofera[51], podobieństwo wyrazu stylowego polskiego baroku na terenach litewsko-ruskich do strzelistości i bogactwa dekoracyjnego kościołów Meksyku i Brazylii oraz pierwsze próby włączenia rozwoju późnobarokowej architektury Europy wschodniej do syntetycznego obrazu całości — podjęte zresztą ze strony niemieckiej[52] — wskazują na dojrzewanie problemów dotąd nieoczekiwanych, na możliwości i potrzebę rewizji wielu pojęć o ostatniej fazie baroku. (Marginalnie, nawiązując do tego, co powiedziałem wyżej, pragnę zwrócić uwagę na konkretne, uderzające podobieństwa pomiędzy dziełami Ameryki Środkowej i naszymi: zestawienie barokowego kościoła meksykańskiego w Ocotlan (il. 67) z kościołem OO. Misjonarzy w Wilnie (il. 68) oraz sklepienia kaplicy różańcowej w podominikańskim kościele w Ciudad Trujillo na wyspie Tahiti (il. 69) ze sklepieniem kaplicy kościoła podominikańskiego w Piotrkowie Tryb. (il. 70) czy św. Krzysztofem z Kazimierza (il. 66) posiada zagadkową wymowę.) Wydaje się w każdym razie, że dalsze pogłębione studia nad XVIII wiekiem doprowadzą rychło do wyodrębnienia nazywanego jeszcze „barokiem" lub „rokokiem" stylu pierwszej połowy tego stulecia jako odrębnej fazy stylowej. Wspomniane powyżej problemy terytorialne zwracają wszakże uwagę na to, iż nawet tak okrojony chronologicznie „barok" nie jest jeszcze bynajmniej jednolitą epoką sztuki europejskiej.

4

Najważniejszy bodaj problem w zakresie t o p o g r a f i c z e j parcelacji epoki baroku przedstawia sztuka francuska XVII wieku. Uczeni francuscy na ogół unikają nawet dyskusji na temat stosowania tego pojęcia do twórczości artystycznej we Francji w dobie Ludwików XIII, XIV i XV, obstając bądź przy ogólnikowej etykiecie *classique*, bądź przy konwencjonalnej periodyzacji wedle panowań poszczególnych monarchów, a więc wydobywając m o d ę raczej niż s t y l okresów. Pierre

Lavendan w swej *Architecture française* (1944) pisze o baroku: „[...] *nous ne pouvons l'accepter pour la France car précisément son rôle fut de résister au baroque*"[53].

Zarazem jednak Wersal nierzadko stanowi typowy przykład barokowej rezydencji, reprodukowany w zarysowych podręcznikach[54]. W wielu syntetycznych ujęciach sztuki XVII wieku mowa jest o baroku i klasycyzmie jako o dwóch nurtach epoki przenikających się wzajemnie, lecz posiadających swe dominanty w krajach *par excellence* katolickich z jednej strony, we Francji, Anglii, Holandii z drugiej[55]. Jest to szczególnie wyraźne w dziedzinie architektury, niewątpliwie we Francji, Anglii i Holandii bardziej surowej, racjonalnej i zgodnej z tradycją wzorników akademickich XVI wieku niż we Włoszech, Hiszpanii i południowych Niemczech. Z drugiej strony i Francja miała swe katedry w Wersalu i La Rochelle, swą Val-de-Grâces z jej ołtarzem i freskami Mignarda w kopule, Holandia swój Ratusz amsterdamski, a Anglia Wrena i Vanbrugha. Klasycyzm nie jest więc jedynym nurtem, choć niechybnie ma pewną przewagę i daje tonację. Zagadnienie to żywe jest także na terenie malarstwa. Doskonale pogłębia je Charles Sterling w swym studium o malarstwie francuskim XVII wieku[56], przedstawiając niezwykłe bogactwo kierunków, tradycji, zainteresowań, żywych w sztuce francuskiej XVII wieku, zanim Akademia Ludwika XIV pod koniec XVII wieku nie położyła kresu żywemu rozwojowi indywidualności.

Przypadek sprawił, że w warszawskim Muzeum Narodowym znajduje się obraz „Jezuity Antwerpskiego" Daniela Seghersa, przedstawiający malowany „pomnik" Nicolas Poussina (il. 71)[57]. Pendant do tego obrazu zachowało się w muzeum uniwersytetu w Princeton, N. Jersey; ten drugi obraz przedstawia z kolei Rubensa (il. 72); tak jak wielki *peintre philosophe*, i Rubens namalowany jest jako kamienne popiersie otoczone koroną kwiatów. Oto przekonywający obraz dwóch mistrzów i pionierów dwóch dróg malarstwa, tak jak widzieli ich polemizujący z sobą pod koniec XVII wieku pousseniści i rubensiści (choć same obrazy powstały przed 1661 rokiem). Ale to przeciwstawienie możliwe było tylko w malowanych popiersiach i w pośmiertnie prowadzonych sporach. W rzeczywistości różnica między „mistrzem klasycyzmu" Poussinem i Rubensem lub Berninim, mistrzami baroku, nie była różnicą aż tak ogromną. Wieloznaczność pojęcia klasycyzmu podkreślano nie raz. Klasycyzm Poussina był przecież inny od klasycyzmu Rafaela[58] i Ingresa, był klasycyzmem, który miał na sobie piętno swej epoki. By uświadomić sobie zawodność sztywnego dzielenia sztuki XVII wieku na barok i klasycyzm, proponuję przeprowadzenie szkicowego porównania Poussina,

jako artysty uważanego za najbardziej typowy przykład przedstawiciela klasycyzmu, z Berninim, patriarchą rzymskiego baroku.

Poussin daleki był od dyskryminacji tych artystów włoskich, których sztuka nie budzi u nikogo wątpliwości, iż można do niej stosować termin „barokowa": cenił zarówno Vallentina (choć niechętnie odnosił się do Caravaggia, jak sądzę w dużej mierze ze względów osobisto--społecznych), jak Berniniego [59]. Wczesną fazą malarstwa Poussina, opartą o tradycje malarskiej, kolorystycznej kultury weneckiej — Tycjana i innych mistrzów malarstwa weneckiego — a także gwałtowność, dynamikę i niepokój obrazów takich, jak *Męczeństwo św. Erazma* (Watykan) lub *Rzeź niewiniątek* (Chantilly) (il. 73), trudno określić inaczej niż jako objawy baroku. A jak mówić o rysunkach Poussina, o ich impresyjnym, kontrastowym języku, który sugeruje, a nie mówi, o poczuciu pejzażowej przestrzeni w znakomitych zwięzłych szkicach (il. 74), o drżącej, powietrznej, snującej się jak nić linii późnych szkiców? A czym jest ta *ultima maniera*, w której ukształtował swój ostatni wielki obraz *Apollo i Dafne*[60]?

W przytaczanych przez Belloriego *Uwagach o malarstwie* Poussin formułuje, co to jest jego zdaniem *grande manière* [61]: „Cztery elementy składają się na wielką manierę: przedmiot, czyli temat, koncepcja, struktura i styl [...] Styl — zaś — jest to odrębny sposób i umiejętność malowania i rysunku, zrodzona z odrębnego talentu każdego artysty przez zastosowanie i użytek idei. Ów styl, maniera albo smak — pochodzi od natury i talentu".

Choć definicja ta przejęta jest z Agostino Mascardiego *Dell'Arte Historica* (1636), można przypuszczać, że znana była i uznawana za właściwą przez Poussina[62]. W tej definicji element talentu indywidualnego, subiektywnej umiejętności, stosunku do tematu i do idei występuje dość wyraźnie i popiera pogląd o istnieniu elementów „barokowych" w artystycznym światopoglądzie Poussina (por. też dalsze elementy tej argumentacji niżej, rozdział 5).

A teraz Bernini, zwalczany we Francji podczas swego tam pobytu jako barokista atakujący twierdzę klasycyzmu francuskiego. Znane z prowadzonego przez Chantelou dziennika poglądy Berniniego[63] pozwalają na stwierdzenie, że mistrz rzymski bliski był ideologicznie teorii francuskiego klasycyzmu: zgodny był z Francuzami, że studium antyku musi poprzedzać rysowanie z natury. Sądził też, iż przykład wielkich mistrzów musi wzbogacać doświadczenie artystyczne młodego artysty; aby z kolei nie wpaść w eklektyzm, trzeba *„voir, entendre les grands hommes et pratiquer"*. Zgodny był też z Francuzami co do

wyboru artystów, których trzeba naśladować; oprócz starożytnych byli to Michał Anioł, Rafael, Tycjan, Annibale Carracci i Poussin. Pod względem społecznym stał na stanowisku, iż artysta musi pozostawać w służbie patrona, który powinien doceniać znaczenie pouczające sztuki. Bernini zgodny był też z doktryną Akademii co do wysokiego znaczenia przypisywanego *decorum* i *costume*, a nawet surowszy był od Francuzów w ocenie tych spraw (np. krytyka Veronesa i Bassana).

Mniej jasno rysowała się w poglądach Berniniego sprawa *imitatio*, jednak zgadzali się teoretycznie — klasycyści i barokista — iż należy *„augmenter le beau"* i *„diminuer ce qui est laid"*. Bernini dbał o szlachetność idei, o tradycyjne już manierystyczne *disegno*, jakość rysunku, jasność koncepcji, precyzję i doskonałość wykonania. Sądził, iż monumentalne budynki powinny być *„toute unies et d'une simplicité pure"*. Środkiem do tego jest *proportion*, w której tkwi wszelkie piękno. W praktyce — Bernini podziwiał obrazy Poussina, doceniając ich znaczenie w tej kategorii sztuki, do której należały — malarstwa sztalugowego. Poussina oceniał zresztą niezwykle wysoko za jego idee i intelektualną koncepcję malarstwa. Nawet gdy krytykował dzieła architektury francuskiej, czynił to zgodnie z zasadami francuskiej Akademii, gdy np. nisko oceniał grobowce królów Francji w Saint-Denis, krytykował ich *„petite invention"* i *„petite manière"*.

Ta konfrontacja wykazuje, iż różnice pomiędzy klasycyzmem Francji i barokiem Italii XVII wieku leżały nie w założeniach teoretycznych, lecz w owym *stile*, w osobistym sposobie, a także w sposobie interpretowania na ogół zawsze klasycznej teorii; leżały one w odrębnych, bardzo właśnie barokowych dyrektywach, charakterystycznych już nie tylko dla osobistego sposobu pracy Berniniego, lecz dla postawy artystów barokowych, zwracających uwagę na sposób oddziaływania na widza. W rzeźbie — mawiał Bernini — idealne proporcje powinny ulec deformacji, ażeby lepiej oddziaływała na widza, ażeby wrażenie było prawdziwsze (np. ręka wysunięta w przestrzeń powinna być większa, niż to wynika z obiektywnych pomiarów)[64]. Uderzające jest, jak bardzo poza wymienionymi różnicami — a i u Poussina znajdą się takie bardziej subiektywne dyrektywy — zgadzają się poglądy teoretyczne barokisty i klasycystów.

Wynika stąd wniosek dotyczący, po pierwsze pewnego osłabienia przeciwieństwa pomiędzy nurtem klasycznym i barokowym, po drugie — wewnętrznych sprzeczności artystów baroku, wyznających na ogół klasyczną, racjonalną teorię[65]. Słusznie więc Hofer zwraca uwagę na współistnienie w twórczości Berniniego „surowo racjonalnego ładu

klasycystycznych frontonów pałacowych (il. 75) (jak w projekcie Luwru z 1665 roku)" i „bujności tabernakulum św. Piotra" (il. 76)[66]. Co więcej — jak już podkreślałem — w tym samym Rzymie, w tym samym pierwszym dziesiątku lat XVII wieku kształtuje się sztuka Carraccich, Caravaggia, Rubensa i Elsheimera.

Istniały też próby różnicowania epoki na tle podłoża społecznego. Grautoff próbował wyróżnić „oficjalną" i „mieszczańską" sztukę we Francji[67], inni mówili o „klasycyzmie" Paryża i „realizmie" prowincji. Układ społeczny, polityczny i kulturalny różnicuje zresztą sztukę całej Europy, nawet ojczyzny baroku — Italii. Najwyraźniej przyjęła się teoria społecznego zróżnicowania w odniesieniu do „mieszczańskiej" sztuki holenderskiej. Ale dziś, gdy dostrzegamy coraz wyraźniej pierwiastki baroku u Poussina i pierwiastki klasycyzmu u Berniniego, zaczynamy też zauważać, jak wiele wspólnego łączy malarstwo holenderskie z barokiem. Nie tylko Rembrandt, do niedawna przeciwstawiany „holenderskiemu barokowi" Vondela przez Schmidta Degenera, wydaje się nam dziś bardzo barokowy[68] — i to zarówno w swej młodzieńczej fazie ekspresyjnej, jak w tak zwanym klasycznym okresie pogłębienia i refleksyjności — także Caravaggionistyczny Utrecht, luminizm Vermeera, opulencja Steena i alegoryzm van de Venne'a. Nawet silne elementy religijne i to niekiedy katolickie (por. Dujardin, il. 77), a także monarchiczno-absolutystyczne (Berchem, il. 79) są dziś oczywiste. Studia nad dekoracją Huis ten Bosch (il. 78) i rozprawa Slive'a o roli protestantyzmu w malarstwie holenderskim wniosły tu istotne korektury do tradycyjnego obrazu, na którym niemało zaważył socjologiczny schemat Taine'a[69]. Liczne interpretacje obrazów Vermeera, holenderskich martwych natur i obrazów rodzajowych wykazują bogactwo alegorycznych znaczeń, a najnowsze studia nad Rembrandtem dowodzą posiłkowania się emblematyczną symboliką w jego dziełach, co w sumie rzuca nowe światło na sztukę, która dla pozytywistów dziewiętnastego wieku była tylko lirycznym odbiciem rzeczywistości[70].

Im dalej posuwa się konkretna wiedza o artystach, dziełach, mecenasach, tym trudniejsze jest utrzymanie podziałów i kategorii. Przy całej parcelacji i budzącym się wobec pojęcia baroku sceptycyzmie wydaje się jednak, że zarówno realizm, i to tak w wersji Caravaggia, jak i Caravaggionistów holenderskich, jak klasycyzm, i to tak w wersji Carraccich jak i Francuzów, jak wreszcie sztuka dekoracyjna, wrażeniowa i oszałamiająca, pełna bogactwa, dynamiki i koloru — u Berniniego, Velazqueza czy Rubensa — inne są przecież w XVII wieku niż w innych stuleciach. Jest przecież w tej sztuce coś, co sprawia, że wytrawny znawca — a do jego opinii trzeba się wreszcie odwołać, gdy teoretyk okazuje się bezradny — powie: oto obraz, rzeźba, budynek XVII wieku. Mniejsza w tej chwili o nazwę, chodzi o epokę, która konwencjonalnie nosi nazwę baroku. Może więc słusznie proponuje Luigi Salerno, by mówić o barokowym klasycyzmie, barokowym realizmie i barokowej sztuce dekoracyjnej[71].

5

Jeśli więc przymiotnikiem „barokowy" będziemy chcieli określić to tylko, co stanowi wspólnotę XVII wieku, jasne jest, że w tej sytuacji przymiotnik ten przestanie być nazwą formalnie rozumianego stylu. Oznaczać będzie zjawiska zachodzące w „epoce baroku". Ponieważ samo pojęcie zbudowane zostało na uogólnionych obserwacjach formalnych, trzeba je właściwie na nowo zdefiniować. Jeśli „barokowy" ma być pojęciem tak nadrzędnym, by mogło pomieścić w sobie wszystkie tak różne omawiane wyżej treści i formy artystyczne XVII wieku, i to — jak pragną maksymaliści — także innych sztuk, nie tylko plastycznych, pojęcie to może odnosić się jedynie do idej, do postaw. Barok nie może być określany przez wizualny, słuchowy czy literacki kształt, lecz przez podstawowe, przejawiające się powszechnie postawy ludzkie. Wówczas tylko miałby sens termin „człowiek barokowy", a i wówczas nawet — jak słusznie zwraca uwagę Stechow — można by brać pod uwagę tylko naczelne, najważniejsze i najbardziej reprezentacyjne dzieła[72].

Próbę taką podjął blisko dwadzieścia lat temu Nikolaus Pevsner w pełnym erudycji studium *Przyczynki do historii stylu wczesnego i pełnego baroku*[73], pragnąc wyjść poza tak ogólnikowe powiązania ideowe jak proponowane przez Weisbacha z religijnością kontrreformacji, czy przez Viëtora — z absolutyzmem[74]. Pevsner próbuje sprowadzić wszystkie zjawiska artystyczne, ideowe i polityczne do jednego zespołu cech, który określa terminem *Lebensstil.* Grozi tu oczywiście niebezpieczeństwo hipostazy lub tautologii, na które zwraca uwagę Mueller[75]: odczytane z dzieł sztuki cechy zostają zobiektywizowane jako *Zeitgeist* lub *Lebensstil* i następnie ponownie odnajdywane w dziełach sztuki. Pevsner zresztą zajmuje się przede wszystkim sferą życia politycznego i religijnego i odczytane w wyniku analizy tej sfery życia cechy kontroluje wobec dzieł sztuki. Styl rozumie bardzo szeroko, gdy pisze np.: „Jedność stylu oznacza wspólne poczucie życia (*Lebensgefühl*) — różne od tego, które charakteryzuje okres poprzedni i następujący —

które wiąże wszystkich przedstawicieli okresu pewnymi naczelnymi ideami, niezależnie od przeciwieństw światopoglądów i form artystycznych[76]".

Naczelne idee okresu wczesnego i dojrzałego baroku to dla Pevsnera „uzewnętrznienie", „uzmysłowienie" i „zeświecczenie" w sferze religijnej (katolickiej), prowadzące do typowej dla wielu form sztuki barokowej ostentacyjnej teatralizacji; „etyzacja", moralizacja u protestantów i jansenistów; tendencja do przeżywania poczucia nieskończoności, wiążąca się z odkryciem pojęcia nieskończoności w dziedzinie myślenia filozoficznego i naukowego[77]; wiara w naturę i absolutne prawdy w niej tkwiące, poznawalne przez człowieka — prowadząca do „naturalnej" etyki *(vivere secundum naturam*, Charron) oraz do naturalnego systemu kultury i nauk. Pevsner podjął też trudne zagadnienie sklasyfikowania sztuki i kultury francuskiej XVII wieku; przyjmując tezę Rosego, iż druga faza „klasyki" francuskiej — po 1660 roku — należy do późnego baroku, pragnął rozszerzyć ten pogląd, o barokowości sztuki francuskiej, i na pierwszą fazę „klasyki" (1630—1660). Przeciwstawiając się tu Wölfflinowi i Brinckmannowi, Pevsner próbował odnaleźć w kulturze Francji drugiej i trzeciej ćwierci XVII wieku cechy nieharmonijne, aklasyczne. Podkreślał, za Klempererem[78], namiętność i dramatyczność, które ścierają się z „rozumem": walkę z *passions* w dramacie francuskim, ogłoszenie przez Boileau tego, co „nierozumne", za „nienaturalne", Pevsner uważał za nałożenie klasycznej maski na namiętne przeżycia. Kończył analogią pomiędzy „retorycznym" charakterem sztuki francuskiej i włoskim barokowym stylem poezji *secentismo* — dochodząc do ostatecznego wniosku, iż nie ma wielkiej różnicy pomiędzy „ogólną" postawą życiową wczesnego i późnego baroku i tą postawą, którą odnaleźć można we francuskiej kulturze drugiego trzydziestolecia XVII wieku[79].

Ostatnio John Rupert Martin — jak gdyby nie znając dawnej próby Pevsnera — próbował ponownie formułować szereg kategorii tego typu, podkreślając konieczność „treściowego" rozumienia baroku[80]: pierwszą był dla niego „naturalizm" baroku, który zawarty jest — istotnie — już w genetycznym przeciwstawieniu się manieryzmowi, a swój szczególny, barokowy wyraz znalazł także w arystotelizmie *Idei* Belloriego, naczelnego wykładu teorii sztuki XVII wieku. Caravaggio, Rembrandt, Rubens, Holendrzy, nawet nauka i filozofia są w baroku podporządkowane nowej postawie wobec natury. *Differentia specifica* tego naturalizmu, to powiązanie z zamiłowaniem do alegoryki: barok odznacza się według Martina s z c z e g ó l n ą r ó w n o w a g ą n a t u r a l i z m u i a l e g o r i i. Dalsze cechy — zainteresowanie psychologią, wizją i ekstazą,

śmiercią i męczeństwem — są już mniej powszechne; natomiast poczucie nieskończoności i posługiwanie się światłem dla sugerowania nieskończonej rozciągłości istotnie jest jedną z częstych cech sztuki doby baroku. Martin sądzi, że tylko tak ogólne postawy łączą Rubensa, Poussina, Berniniego i Pugeta, i na ogół jak to wspomniałem na początku, wypowiada się sceptycznie co do jedności baroku. Historyk literatury Helmut Hatzfeld formułuje jako typowe dla epoki „[...] barokowe połączenie dotykalnych. realistycznych i psychologicznych elementów, bardziej ewokatywnych niż opisowych, ujętych w ramy abstrakcji odziedziczonych po renesansie"[81].

Dla znakomitego znawcy literatury baroku Fritza Stricha podstawową postawą tej epoki jest polaryzacja uczuć i tendencji: z jednej strony poczucie *vanitas* — znikomości i próżności świata, z drugiej — kompensujące to poczucie — pragnienie zmysłowego użycia, sformułowane w antycznym *carpe diem*[82]. Hans Barth natomiast sądzi,[83] iż poczuciu *vanitas* przeciwstawia się niezwykła namiętność reprezentacji, okazałości, a starając się wykazać barokowy charakter filozofii Leibniza ujmuje tę epokę w kategoriach „napięcia" pomiędzy czasem i wiecznością, przemijalnością zjawisk i stałością rzeczy istotnych, między nicością człowieka i powszechnością Boga itd.

Tezą książki filozofa kultury Carla Friedricha *The Age of the Baroque 1610—1660*[84] jest, iż epoka ta odznacza się przez *„restless search for power"*. Chodzi tu o uświadomienie sobie przez człowieka jego władzy nad światem i — antynomicznie — jego bezradności; sformułowaniem tej tezy pochodzącym z doby baroku jest zdanie Hobbesa: *„The life of man is a restless desire for power after power, unto death"* (*Leviathan*, 1651).

Cecha ta, niezwykle ogólna, jest zapewne jedną z naczelnych idej epoki, ale — jak słusznie zauważa Stechow[85] — była też cechą renesansu, który ma z barokiem tak wiele wspólnego. Więc znów zaciera się nieco odrębność. Niewątpliwie wiele przemawia za słusznością sformułowania Stechowa, iż najbardziej powszechną cechą postawy barokowej była obok owej świadomości panowania nad światem druga, częściowo renesansowa cecha nowej równowagi pomiędzy siłami religijnymi i świeckimi, zabarwiona specyficzną dla baroku „świadomością stylu" i pragnieniem uchwycenia — bardziej niż kiedykolwiek wcześniej — pełnej skali ludzkiego doświadczenia w zakresie treści i jej interpretacji[86]. Ale nawet jeśli przyznamy rację temu sformułowaniu pozostaniemy w poczuciu, iż dano nam może samą prawdę, ale w tak znikomej dawce, iż naszego głodu pożywnej jasności nie będzie mogła nasycić.

Jeśli nie złożyć broni w ogóle i nie uznać tego typu rozważań za wynik nieuleczalnej choroby intelektualnej filozofów kultury — chęci znalezienia schematu, która tym mniejsze ma szanse spełnienia, im bardziej postępuje znajomość konkretnych faktów i sytuacji historycznych — wydaje się, iż jedna jeszcze droga może obiecywać pewne widoki sukcesu: analiza najogólniejszych pojęć teoretycznych tego okresu, pojęć mających jednakową ważność dla wszystkich sztuk, a nie wiążących się tylko ze specyficznymi jakościami poszczególnych dyscyplin artystycznych. Badania lat ostatnich, prowadzone przede wszystkim przez uczonych włoskich, wśród nich przez historyka sztuki Giulio Carlo Argana[87], ujawniły niezwykle istotne znaczenie pojęć teoretycznych, wykształconych na gruncie teorii retoryki, dla kultury doby baroku i doprowadziły do prób odczytania „b a r o k u" j a k o a r t y s t y c z n e j f o r m y r e t o r y k i i jej zasad, zwłaszcza zasady naczelnej — k o n c e p c j i „p e r s w a z j i".

6

Teoria sztuki kształtująca się w wieku XV i rozwijająca się w XVI wielokrotnie sięgała — w braku antycznych traktatów o teorii sztuk plastycznych — do starożytnych poetyk. Powiązanie idei malarstwa z ideą poezji kształtuje się w dobie renesansu weneckiego na gruncie żywego tam arystotelizmu (Almorò Barbaro) i znajduje swój znakomity wyraz w lirycznej „poezji" malarstwa Giorgiona i Tycjana[88]. U Lomazza, Lodovico Dolce i innych teoretyków doby manieryzmu zakorzenia się horacjańska dyrektywa *ut pictura poesis*, wiążąca się z coraz silniejszym identyfikowaniem zadań i możliwości malarstwa i poezji[89]. Na przełomie XVI i XVII wieku pojęcie poezji ulega jednak coraz silniejszemu przekształceniu: z lirycznej i opisowej staje się ona pouczająca i przekonywająca. Platonizm Ficina i Michała Anioła [90] ustępuje arystotelizmowi, poezja — elokwencji, poetyka — retoryce.

W roku 1570 ukazuje się przekład Arystotelesowskiej *Retoryki* i wpływ jej zasad staje się odtąd coraz silniejszy, a w dobie baroku dominuje on w świadomości artystów całej Europy[91]. Wyznaniem wiary staje się zdanie Cycerona (*De optimo genere oratorum*, I, 3, 4): „*Optimus est enim orator qui dicendo animas audientium et docet et delectat et permovet. Docere debitum est, delectare honorarium, permovere necessarium*"[92].

Pojęcia te odnajduje się u holenderskiego teoretyka muzyki Johanna Alberta Banniusa: „*Musicae est docere, delectare et movere. Is musico cum oratore communis est: licet aliis mediis utatur musicus quam orator*"[93], częściowo (z bardzo znamiennym pominięciem obcego klasykom francuskim *permovere*) w sloganie Boileau o *instruire et plaire* (przejętym zresztą przez teorię sztuki u Gerarda de Lairesse), w przekazanych przez Belloriego omawianych już wyżej *Uwagach o malarstwie* Poussina.

Oparta na tekście Kwintyliana notatka Poussina o geście znakomicie ilustruje retoryczny (między innymi) przykład jego idej: „Dwoma sposobami można opanować dusze słuchaczy: gestem i słowem. Gest sam przez się jest tak możny i skuteczny, że Demostenes cenił go wyżej niż sztukę wymowy: dlatego też Marek Tulliusz [Cicero] nazwał go »mową ciała«, a Kwintylian przypisywał mu tyle siły i mocy, że bez niego — jak sądził — bezużyteczne są pojęcia, dowody i ekspresja. Bez gestu także linie i kolory są bezużyteczne[94].

Inna notatka: „Formę każdej rzeczy wyróżnia właściwe jej działanie lub cel. Są rzeczy, które wywołują śmiech, inne — lęk; i to właśnie są ich formy"[95] — a więc formą przedmiotów jest ich właściwa funkcja, ich cel.

„Kolory w malarstwie są jak przynęta dla oczu, jak piękno wierszy w poezji"[96].

Retoryczność tych wypowiedzi, poza ich często bezpośrednim zapożyczeniem z teorii oratorskiej, polega na stałym ustosunkowywaniu dzieła sztuki wobec widza, na operowaniu — choć nie *explicite* — naczelnym pojęciem estetyki *Seicenta* — pojęciem władzy przekonywania: *persuasione*. Dotąd sztuka miała budzić podziw dla piękna lub doskonałości przedstawianej natury w sensie niejako obiektywnym, postawa widza wobec dzieła była podobna jak wobec rzeczywistości, w XVII wieku wytwarza się w koncepcji artysty d u a l i z m w i d z a i d z i e ł a. Dzieło nie jest już elementem obiektywnym, jest środkiem działania. Drastycznie wyraża ten stosunek twórcy do widza ultrabarokowy choć wczesny poeta Marino (pozostający zresztą w stosunkach z Caravaggiem):

> *„È del poeta il fin la maraviglia,*
> *Chi non sa far stupir vada alla striglia"* [97].

Wzrasta więc znaczenie „łudzących" walorów formy, wzrasta znaczenie *delectare* na służbie *permovere* i *docere*: „Niechaj malarz postara się tak użyć swego talentu — pisze Poussin — by dzieło godne było podziwu przez świetność maniery [...]"[98].

„Sztuka XVII wieku — pisze Argan w swym świetnym studium o związkach retoryki i baroku — nie studiuje już natury, lecz — i to

z naukowym niemal chłodem — studiuje duszę ludzką i wykształca wszelkie środki, które mogą służyć do budzenia jej reakcji".

Teoria afektów wyłożona w drugiej księdze *Retoryki* Arystotelesa stała się elementem sztuki pojmowanej jako perswazja, przekonywanie i poruszanie widza. Argan przypuszcza nawet, że rozwój nowej tematyki (pejzaż, martwa natura, temat rodzajowy) i nowych środków artystycznych wiąże się nie tyle z nowym stosunkiem do rzeczywistości (bo i tematy tego rodzaju i środki znane były w gruncie rzeczy już w XVI wieku), ile z nowym stosunkiem do odbiorców. Retoryka nie odróżnia prawdy od prawdopodobieństwa; jako środki dla przekonania widza są one równie wiele warte — stąd iluzyjność, fantastyczność, subiektywizm sztuki baroku połączone z ukrywaniem „sztuki", techniki wywoływania efektu, techniki służącej do stworzenia subiektywnego, łudzącego wrażenia prawdziwości. Oto najogólniejsze wyjaśnienie podstaw tak zwanej teatralności baroku, nie sprowadzające ich stosunku do wpływu żadnej ze sztuk na inne; zarówno teatr, jak sztuka i życie oficjalne tego czasu podporządkowane są tej samej zasadzie łudzenia i przekonywania[99].

Argan rozwija dalej swą teorię perswazji i twierdzi, iż stała się ona tak dalece podstawą myślenia artystycznego epoki baroku, iż owa „technika" oratorska sztuki warunkowała często nawet wybór tematów religijnych, takich, które stwarzały największą możliwość dokonywania „perswazji" i poruszania uczuć. Religijna sztuka baroku mówi nie o religijności artystów — twierdzi Argan — lecz o religijności odbiorców, której świadomi byli mecenasowie i artyści i na którą umieli oddziaływać. W świetle tej retorycznej koncepcji baroku szczytem perswazji pojętej jako cel sam w sobie, jako swoista retoryczna *art pour art* jest iluzja barokowych *trompe l'oeil*, których świetny przykład stanowi perspektywiczna kolumnada Borrominiego w rzymskim Palazzo Spada (il. 80). Na ogół stanowią one wszakże potężną w wyrazie technikę przekonywania i porywania widza: „[...] sklepienia perspektywiczne Berniniego i Borrominiego można uważać za gigantyczne *trompe l'oeil*, w których logika i dialektyka perspektywy udzielają wiarygodności wizjom niewiarygodnym, a jednak prawdopodobnym"[100].

Argan wnosi, iż zarówno aspekt religijny jak społeczny i polityczny sztuki baroku daje się wyjaśnić z programu retorycznego. Funkcja perswazyjna sztuki zależy nie tyle od typu wielkich ideologii religijnych, co od nowego sposobu życia społecznego „[...] a przede wszystkim od postępującego afirmowania się europejskiego mieszczaństwa w ramach wielkich państw monarchicznych". „Retoryka pojęta w swym pierwotnym znaczeniu metody lub mechaniki życia społecznego może dać podstawę — sądzi Argan — do świeckiej interpretacji sztuki baroku, zbyt często pojmowanej jedynie jako wyraz idei religijnych"[101]. „Sztuka baroku dąży do tego, by ideał religijny zamienić w ideał obywatelski, a więc uczynić go normą życia społecznego i politycznego"[102].

Zarówno u Corneille'a jak u Marina, zarówno u Poussina jak Fischera von Erlach i Asamów przejawia się stale inna jeszcze zasada Arystotelesowska: m e t a f o r y c z n o ś c i s z t u k i. „Cenną rzeczą jest przenośnia" — powiada Stagiryta[103]. Barok operuje przeto w literaturze metaforyczną formą myślenia, w sztuce — jej odpowiednikiem: ikonologiczną formą obrazowania[104]. Jest to okres wielkich programów ikonologicznych, okres gdy dogmatyczne idee teologii, polityczne systemy i tezy, filozoficzne przekonania przyoblekają się w najbardziej porywające szaty: w blaski złocistego światła zalewającego przestrzeń pod kopułą, lub płynącego z ukrytego źródła w kaplicy Cornaro (il. 81), we wspaniałość spiralnych kolumn, w *maestoso* strzelistych kopuł i otwierających się nad głowami iluzyjnych sklepień, w tajemniczość nieziemskiego złotego blasku, bijącego spomiędzy postaci składających przysięgę na miecz Claudiusa Civilisa w Batawskim Lesie (il. 87).

Baldachim Berniniego, jego katedra św. Piotra i kolumnada przed bazyliką, *Et in Arcadia Ego* Poussina, bogaty w symbolikę zespół Wersalu, Rembrandta *Zjednoczenie kraju* (il. 82), *Las Meninas* Velazqueza, *Lutnistka* Caravaggia i kościół św. Karola w Wiedniu łączą się, przy całej różnicy swych form, w swoistym metaforyczno-ikonologicznym sposobie kształtowania, dla którego rzeczywistość przedmiotów i form artystycznych — przy największym nawet naturalizmie ich kształtowania — jest przede wszystkim znakiem idei[105].

Tak więc w kluczu Arystotelesowskim — odmiennym od Platońskiej tonacji renesansu — znajduje się mniej może subiektywną i ogólnikową wspólnotę różnych przejawów artystycznych tej epoki. Jedynie w zbieżności postaw, idej, poglądów widzieć można jedność tak dużego, bogatego okresu sztuki całej Europy. A nawet i ta, tak ogólna i sprawdzalna przy pomocy tekstów metoda interpretacji nie rozwiązuje jednoznacznie wszystkich problemów.

* * *

Styl rodzi się w pewnym momencie i miejscu, jako wyraz określonej sytuacji ideowej, określonej tradycji, określonych pojęć i funkcji, jako zespół form i treści wynikających z działania określonych, ustosunkowujących się do przeszłości, indywidualności twórczych. Styl wpływa

następnie na inne środowiska, może ulegać więcej czy mniej przypadkowym przerzutom[106], ale gdy tylko przekracza granice własnego środowiska, własnego terenu i czasu, traci „pokrycie" ideowe, może stać się „normą", „modą", wzorem. Toteż w gruncie rzeczy nasze pojęcia stylów są tworami idealnymi. Dla Wölfflina pełny klasyczny renesans był „wąskim grzbietem" doskonałości, był granicą pomiędzy „stawaniem" się tej doskonałości w dobie *quattrocenta* i degeneracją w szesnastowiecznym manieryzmie. Są to jedynie kierunkowe idee, do których z trudem dopasowujemy rzeczywistość. Toteż musimy pogodzić się z tym, iż rozszerzając styl — nawet rozumiany szeroko, jako związek form z ideami i treściami — na grupę artystów, dzieł, pokoleń, idziemy za wrodzoną tendencją do porządkowania historii, a jednocześnie tracimy z oczu indywidualność, jedyność każdego dzieła i sytuacji historycznej.

Dlatego też wyraźnie jako kompromis — pełen wprawdzie świadomości uprzednio rozważonych treści — można przedstawić w zakończeniu niniejszych uwag oparty na ostatnio prowadzonych studiach pogląd, iż mimo niezwykłej różnorodności sztuki wieku XVII łączyła jej twórców i dzieła owa retoryczna wspólnota sztuki tworzonej już nie dla Boga i nie obiektywnej, idealnej doskonałości (a w każdym razie mniej niż poprzednio dla tych celów), lecz przede wszystkim dla oddziałania na ludzi — dla ich pouczania, zachwycania i wzruszania.

PRZYPISY

[1] Artykuł niniejszy ukazał się w „Biuletynie Historii Sztuki", XX, 1958, s. 12—36. Prof. Władysławowi Tatarkiewiczowi dziękuję za przekazanie mi swych uwag o niniejszej pracy. Katalog wystawy rzymskiej: *„Il Seicento Europeo". Realismo Classicismo Barocco*, Roma 1956—1957.

[2] Giuliano Briganti, *Barocco, strana parola*, „Paragone", I, 1950, nr 1, s. 19—24 oraz tenże, *Barock in Uniform*, tamże, I, 1950, nr 3, s. 6—14.

[3] John H. Mueller, *Baroque — is it datum, hypothesis or tautology?*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism", XII, 1954, nr 4, s. 421—437.

[4] John Rupert Martin, *The Baroque from the point of view of the art historian*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism", XIV, 1955, nr 2, s. 164—170. Podobnie już dawniej A. E. Brinckmann, „Monatshefte für Kunstwissenschaft", XVI, 1922, s. 241 i n.

[5] W Stanach Zjednoczonych Stowarzyszenie Historyków urządziło dyskusję, której głosy wydrukowano w cytowanym w nocie 4 zeszycie „Journal of Aesthetics"; w St. Gallen zorganizowano w semestrze zimowym 1954—55 cykl wykładów zaproszonych fachowców w Handelshochschule St. Gallen: wydrukowano te wykłady w tomie zbiorowym, cytowanym w nocie 8; we Włoszech odbyła się dyskusja nad barokiem w ramach III Międzynarodowego Kongresu Studiów Humanistycznych, który odbył się w Wenecji w 1954 (por. notę 87).

[6] Benedetto Croce, *La Storia dell'età barocca in Italia*, Bari 1929, przedtem tenże, *Der Begriff des Barocks. Die Gegenreformation*, Zürich 1925. Negatywną opinię o baroku wypowiedział także architekt i teoretyk architektury współczesnej Le Corbusier, pisząc w swej książce *Vers une architecture* o *„les horreurs de Rome"*. Innemu teoretykowi architektury współczesnej Siegfriedowi Giedionowi zawdzięczamy natomiast świetną analizę przestrzennych koncepcji architektury barokowej (*Space, Time and Architecture*, Cambridge. Mass. 1941).

[7] Eugenio d'Ors, *Du Baroque*, Paris 1935.

[8] Heinrich Lützeler, *Der Wandel der Barockauffassung*, „Deutsche Vierteljahresschrift f. Literaturwiss. u. Geistesgesch.", XI, 1933, s. 618—636; Hans Tintelnot, *Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe* w *Die Kunstformen des Barockzeitalters, vierzehn Vorträge*, herausgegeben von Rudolf Stamm, Bern 1956 (publikację tę cytuję dalej skrótem *Kunstformen*), s. 13—91; por. też Luciano Anceschi, *Rapporto sull'idea del Barocco*, w *Del Barocco ed altre prove*, Firenze 1953, s. 49—87.

[9] Briganti, *Barocco*, op. cit., s. 24.

[10] Karl Borinski, *Antike in Poetik und Kunsttheorie*, Leipzig 1914, I, s. 194; Croce, *Der Begriff des Barock;* Werner Weisbach, *Gegenreformation — Manierismus — Barock*, „Repert. f. Kunstwiss.", XLIX, 1928, s. 16.

[11] Inni próbowali wiązać genezę terminu z nazwiskami dwóch artystów, mających znaczenie dla genezy stylu barokowego: z Barocciem i Barozzim-Vignolą (Schmarsow, Gurlitt), por. Tintelnot, s. 16 n. Od peruki — „parrucca" wywodzi termin *Meyers Konversations-lexikon*, 1885 i n., cyt. Tintelnot, s. 17—18.

[12] Werner Weisbach, *Barock als Stilphaenomen*, „Deutsche Vierteljahresschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch.", II, 1924, s. 225 i n.; obecnie przedyskutowane w zbiorze prac Weisbacha, *Stilbegriffe und Stilphänomene*, Wien 1958; Tintelnot, s. 15.

[13] Diderot i D'Alembert, *Encyclopédie*, Paris, II, 1758, cyt. Tintelnot, s. 19 i n.

[14] J. Mueller, op. cit., s. 421.

[15] Teofil Gallaccini, *Trattato sopra gli errori degli architetti*, 1621, ed. Venezia 1767, cyt. Emil Kaufmann, *Architecture of the Age of Reason*, Cambridge, Mass. 1955, s. 100.

[16] Giovanni Pietro Bellori, *L'Idea del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto* etc., w *Le Vite de'Pittori, Scultori ed Architetti moderni*, Roma 1672: *„Tanto che deformando gli edifici e le città e le memorie, freneticano angoli, spezzature e distorcimenti di linee, scompongono basi, capitelli e colonne, con frottole di stucchi, tritumi e sproportioni*[...]", cyt. wg przedruku: Erwin Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze 1952 (oryg. niem. 1924), s. 190.

[17] Milizia, *Dizionario delle belle arti e del disegno*, Bassano 1797, cyt. wg Tintelnota, s. 21.

[18] Milizia, *Dizionario*, s. 214 oraz *Memorie degli Architetti Antichi e Moderni*, II, 157 cyt. wg L. Anceschi, op. cit., s. 55.

[19] Ruskin (*Stones of Venice*, 1851, III, 3) mówił o „groteskowym renesansie".

[20] Jakob Burckhardt, *Cicerone*, Kröner Taschenausgabe, Stuttgart b. r., s. 348.

[21] Carl Justi, *Velazquez und sein Jahrhundert*, Berlin 1888 (2 vol.) nowe wyd. Zürich 1935.

[22] Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock, Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstil in Italien*, 1888, 4 wyd. opr. Hans Rose, München 1926.

Jednym z pierwszych, jak się zdaje, którzy przenieśli kategorię baroku na teren literatury był Edward Porębowicz, *Andrzej Morsztyn, przedstawiciel baroku w poezji polskiej*, Kraków 1894 (Rozpr. A. U. wydz. fil., s. II, t. VI. s. 225—317). Zagadnieniem tym zająłem się szerzej w „Przeglądzie Humanistycznym", II, 1958, nr 1 (4). O baroku w literaturze starożytnej pisał już Erwin Rohde, *Der griechische Roman*, Leipzig 1876.

23 J. Mueller, op. cit., s. 424.

24 Curt Sachs, *Barockmusik*, „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters", XXVI. 1921, s. 7—15. tenże, *The Commonwealth of Art*, New York 1946; Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, New York 1947.

25 Louis Hautecoeur, *L'Art Baroque* (seria „Formes de l'Art", IV), Paris 1954.

26 Próby przenoszenia pojęcia stylu ze sztuk plastycznych na koncepcje historyczne zaczynają się właściwie od czasów Burckhardta (*Państwo jako dzieło sztuki* — rozdział w *Kulturze Renesansu we Włoszech*); na ten temat Carl J. Friedrich, *Der Stil als Ordnungsprinzip geschichtlicher Deutung* w *E. Redslob zum 70. Geburtstag*. Eine Festgabe, Berlin 1955, s. 215—223; tenże, *Style as the Principle of Historical Interpretation*, „Journal of Aesthetic and Art Criticism", XIV, 1955, nr 2, s. 143—151 oraz ostatnio E. H. Gombrich, *Art and Scholarship. An Inangural Lecture Delivered at University College*, London 1957. s. 6. Na naszym terenie taką koncepcję zrealizował w swych poczytnych książkach Kazimierz Chłędowski (*Rzym. Ludzie Baroku*, Lwów 1931).

27 Jakub Burckhardt, *Über die vorgotischen Kirchen am Niederrhein*, 1843, *Gesamtausgabe der Werke*, Stuttgart 1930, I, s. 285 i n.; por. Jan Białostocki, *W pogoni za schematem. Usiłowania systematycznej historii sztuki*, „Biuletyn Hist. Szt. i Kult.", IX, 1947.

28 O baroku antycznym pisali Arnold von Salis i Wilhelm Klein, omawia to Tintelnot, s. 68 i n.

29 Pojęcia te rozbudowywane były dalej przez Paula Frankla, *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*, Leipzig-Berlin 1914. który wprowadził kategorie *Addition* i *Division* oraz A. E. Brinckmanna, *Die Baukunst des 17. und 18. Jhdts in den romanischen Ländern*, H. d. KW, Wildpark-Potsdam 1931, który posługuje się terminami *Durchdringung* i *Verschmelzung*. Najbardziej rozbudowany i konsekwentny system pojęć stylistycznych zawiera mało znana, świetna w swym rodzaju książka Frankla, *Das System der Kunstwissenschaft*, Brünn-Leipzig 1938.

30 Wölfflin przyznawał wprawdzie w późniejszej pracy możliwość zgodności przemian „sposobu widzenia" z podłożem historyczno-ideologicznym. W gruncie rzeczy jednak pozostał przedstawicielem przekonania o autonomiczności formy; Heinrich Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Basel 1941, s. 18 i n. Por. też ogólnie Władysław Podlacha, *Henryk Wölfflin i jego teoria sztuki*, Wrocławskie Towarzystwo Naukowe, Wrocław 1949.

31 Meyer Schapiro, *Style*, w *Anthropology Today*, ed. Kroeber, Chicago 1953, s. 287. Nie znam niestety pracy J. H. Noacka, *Die systematische und methodische Bedeutung des Stilbegriffs*, Hamburg (Dys.) 1923. Ważne dla omawianej tu problematyki jest różnicujące pojęcie stylu i wprowadzające termin „język artystyczny" studium Juliusa von Schlossera, *Stilgeschichte und Sprachgeschichte in der bildenden Kunst*, „Sitz. ber. d. Bayr. Akademie d. Wiss., Phil.-hist. Klasse", 1935, zesz. I. (tłum. wł. w tomie *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*, Bari 1936, s. 173—221).

32 Wilhelm Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, Berlin 1926.

33 Rudolph Kautzsch, „Belvedere", VII. 1925 (Forum)). s. 6 i n.; Richard Zürcher, *Stilprobleme der italienischen Baukunst des Cinquecento* (Ars Docta. VII), Basel 1947, uważa iż XVI i XVII wiek można traktować jedynie jako „kompleksy stylów".

34 Walter Friedländer, *Die Entstehung des antiklassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520*, „Repert. f. Kunstwiss.". XLVI, 1925, s. 49 i n.; *Fontainebleau e la maniera italiana*, kat. wystawy. Neapol, 1952 (obfita bibliografia); *Le Triomphe du Maniérisme*, Amsterdam, wystawa, 1955. Giusta Nicco Fasola, *Storiografia del Manierismo*, w *Scritti di Storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, I, Roma 1956, s. 429—447. Por. też dwie prace na temat manieryzmu przedrukowane w niniejszej książce, z bogatą bibliografią zagadnienia.

35 Werner Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin 1921; Nikolaus Pevsner, *Gegenreformation und Manierismus*, „Repert. f. Kunstwiss.", XLVI, 1925. s. 243 i n.; Weisbach, *Gegenreformation-Manierismus-Barock*, „Repert. f. Kunstwiss.", XLIX, 1928. s. 16—28; Pevsner, *Beiträge zur Stilgeschichte des Früh- und Hochbarock*, s. 225—246; tenże, *Die italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum ausgehenden Rokoko*, H. d. KW., Wildpark-Potsdam 1928.

36 Hans Hoffmann. *Hochrenaissance. Manierismus. Frühbarock. Die italienische Kunst des 16. Jhdts*, Zürich-Leipzig 1938.

37 Znacznie subtelniejsze rozróżnienia w zakresie ujęcia światła wprowadza ostatnio Wolfgang Schöne. *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954.

38 Hoffmann, op. cit., s. 182.

39 Walter Friedländer. *Der antimanieristische Stil um 1590 und sein Verhältnis zum Übersinnlichen*, „Vorträge der Bibliothek Warburg, 1928—29", Leipzig 1930.

40 Erwin Panofsky, *Idea*, op. cit.; Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London, 1947; tenże, *Eclecticism and the Carracci: Further Reflections on the Validity of a Label*, „Journal of the Warburg & Courtauld Institutes", XVI, 1953, s. 303—341.

41 Erwin Panofsky, *Galileo as a Critic of the Arts*. The Hague 1954.

42 Zagadnienie „barokowości" Carraccich omawia Mahon, *Studies*. Niesłusznie chyba czyni André Chastel zaliczając Carraccich do manieryzmu: „[Les Carraches]... *leur entreprise doit être jugée dans la perspective du maniérisme, dont elle est, comme l'enseignement de Vignola l'aboutissement, la clarification et par suite l'extinction*"; „*Ce qui achève la Renaissance* [...] *ce n'est pas le plafond mythologique de Jacopo Zucchi ou palais Ruspoli (1568), mais la galerie Farnèse (1597—1598)*". Por. André Chastel, *L'art italien*, II, Paris 1956, s. 106, 108. O sytuacji w Rzymie w początkach XVII wieku por. dobre studium Denysa Suttona w katalogu wystawy *Artists in 17th Century Rome*, London 1955 (Wildenstein), s. XI—XXIV.

43 Chastel, op. cit.; Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*, V wyd., Harmondsworth 1957, s. 171—174. Hanspeter Landolt, *Der barocke Raum in der Architektur* w *Kunstformen*, s. 100. uważa kościół Gesù za dzieło renesansowe. Emil Kaufmann, op. cit., s. 78 i passim. w ogóle nie widzi różnicy między renesansem i barokiem z punktu widzenia „systemu architektonicznego", który przeciwstawia z jednej strony średniowiecznemu, z drugiej — dziewiętnastowiecznemu. Wylie Sypher ujmuje okres 1400—1700 jako *Four Stages of Renaissance Style. Transformations in Art and Literature 1400—1700*, Garden City, N. Y. 1955.

44 Hoffmann, op. cit., s. 33.

[45] José Camon Aznar, *El estilo Trentino*, w *Studi Vasariani*, Firenze 1952, s. 249—256. Wolfgang Lotz, *Architecture in the Later 16th Century*, „College Art Journal", XVII, 1958, s. 129—139: Lotz sądzi, że w obecnym stadium badań należy minimalistycznie koncentrować się na analizie konkretnych zjawisk w architekturze drugiej połowy XVI wieku i raczej formułować charakterystykę szeregu przeciwstawiających się sobie wzajemnie kierunków, niż dążyć do ostatecznego rozgraniczenia stylów.

[46] Pevsner, *An Outline*, s. 145: „Rokoko nie jest odrębnym stylem".

[47] Por. na ten temat Tintelnot, op. cit., s. 65—69. Niepodobna w każdym razie zgodzić się ze zdaniem Wylie Sypher, op. cit., s. 34, który twierdzi, iż w żadnym kraju Europy okres pełnej chwały stylu barokowego nie przekracza poważnie lat 1660—70.

[48] Paul Hofer, *Der barocke Raum in der Plastik*, w *Kunstformen*, s. 162.

[49] Paul Frankl próbował powiązać „atektoniczne", „astrukturalne" style w pewną grupę: mieści się tu manieryzm, rokoko a także pewne irracjonalne formy architektury gotyckiej. Frankl proponował na określenie tej grupy niezbyt ponętny termin grecki „acyrism", por. Paul Frankl, *The „Crazy" Vaults of Lincoln Cathedral*, „The Art Bulletin", XXXV, 1953, s. 95—108.

[50] Z innej strony podejmowane są też próby wyodrębnienia stylu malowniczego w wieku XVIII. Jest to inne rozumienie terminu niż u Wölfflina i wiąże się z malowniczością romantycznego nastroju: *„picturesque"*. Lit.: C. Hussey, *The Picturesque*, London 1927; Nikolaus Pevsner, *The Genesis of the Picturesque*, „The Architectural Review", XCVI, 1944, s. 139—146; tenże, *The Picturesque in Architecture*, „Journal of the Royal Inst. of Brit. Arch.", LV, 1947, s. 55—61; W. I. Hipple jr. *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, Carbondale, Ill., 1957.

[51] J. B. Bury, *The „Borrominesque" Churches of Colonial Brazil*, „The Art Bulletin", XXXVII, 1955, s. 27—54.

[52] Hermann Weidhaas, *West-östliche Beziehungen in der Baugeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts*, „Wiss. Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar", III, 1955—56, s. 75—147. Dawniej już wypowiedział się w tych sprawach Marian Morelowski.

[53] Ostatnio J. Rousset wprowadził jednak termin barok nawet do literatury francuskiej: *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris 1953. Por. omówienie w „Przeglądzie Humanistycznym", 1958.

[54] E. H. Gombrich, *The Story of Art*, London 1950, s. 335. „Barokowości" sztuki francuskiej XVII wieku broni Fiske Kimball, *Classicism, Academicism and Creation in XVIIth Century French Architecture* w *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi*, II, Roma 1956, s. 19—23.

[55] Np. Pevsner, *Outline*.

[56] Charles Sterling, *La pittura francese del XVII secolo*, w *Il Seicento Europeo*, op. cit., s. 41—50.

[57] J. Starzyński i M. Walicki, *Galeria Malarstwa Obcego*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1938, nr 158 (jako autoportret malarza); właściwe określenie osoby jako Poussina dał Charles Sterling, *La Nature morte de l'antiquité à nos jours*, Paris 1952. Wiadomość o pendant w muzeum w Princeton zawdzięczam prof. J. R. Martinowi, który przygotowuje artykuł o obu obrazach; na razie opublikował jedynie obraz Princetoński w „Record of Princeton Art Museum".

[58] Por. na ten temat uwagi: Michael Alpatoff, *Das Selbstbildnis des Nicolas Poussin*, *„Kunstwissenschaftliche Forschungen"*, II, 1933, s. 113 i n; tenże, *Poussin Problems*, „The Art Bulletin", XVII, 1935, s. 1 i n.

[59] Ch. Sterling, *La pittura francese*, s. 45.

[60] Por. Jan Białostocki, *Poussin i teoria klasycyzmu*, Wrocław 1953; O rysunkach: Walter Friedländer, *The Drawings of Nikolas Poussin*, I—III, London 1939—1953; o *Apollo i Dafne:* Erwin Panofsky, *Poussin's 'Apollo and Daphne' in the Louvre*, „Bulletin de la Société Poussin", III, 1950, s. 27 i n.

[61] Białostocki, op. cit., s. 63 i n.

[62] Źródła „uwag Poussina o malarstwie" ustalił głównie Anthony Blunt, *Poussin's Notes on Painting*, „Journal of the Warburg Institute", I, 1937—38, s. 344 i n. Wobec jego stwierdzeń opóźniona jest dyskusja uczonych włoskich: Nicola Ivanoff, *Il concetto dello stile nel Poussin e in Marco Boschini*, „Commentari", III, 1952, s. 51—61, i Luigi Grassi, *A proposito del concetto dello stile nel Poussin*, tamże, s. 224—225. Federico Bassoli, *Un singolare giudizio del Poussin sul «Trattato della Pittura» di Leonardo da Vinci*, „Raccolta Vinciana", XVII, 1954, s. 157—175 błędnie upatruje źródeł „uwag o malarstwie" Poussina w *Traktacie* Leonarda. Nie jest całkowicie pewne, czy noty te istotnie były zapisane przez Poussina, skoro przekazuje je Bellori, jest jednak wysoce prawdopodobne, że Poussin wyznawał takie właśnie poglądy. Uwagi o stylu są wprawdzie zapożyczone z Mascardiego, jednak Croce, *Storia dell' età barocca*, s. 190, sądzi iż Mascardi z kolei czerpał je z języka malarzy (tak Grassi, s. 225).

[63] Źródłem jest Paul Fréart de Chantelou, *Journal du Voyage du Cavalier Bernin en France*, ed. przez L. Lalanne, „Gazette des Beaux-Arts", 1877—1885 (osobno 1885); opracowanie: Eleanor Dodge Barton, *The Problem of Bernini's Theories of Art*, „Marsyas", IV, 1945 (ed. 1948), s. 81—111, na tej pracy opieram głównie te sumaryczne sformułowania. Por. też L. Schudt, *Berninis Schaffensweise und Kunstanschauungen nach den Aufzeichnungen des Herrn von Chantelou*, „Zeitschr. f. Kunstg.", XII, 1949, s. 74—89. Szerzej o Berninim por. wyżej.

[64] Podobnie w odniesieniu do architektury Guarino Guarini, *Architettura civile*, Torino 1737 (pośm. wyd.), s. 6: *„Per serbare le dovute proporzioni in apparenza, l'Architettura devesi partire dalle regole, e dalle vere proporzioni"*. Cyt. wg E. Kaufmann *Architecture of the Age of Reason, op. cit., s. 242.*

[65] Por. Werner Weisbach, *Die klassische Ideologie. Ihre Entstehung und ihre Ausbreitung in den künstlerischen Vorstellungen der Neuzeit*, „Deutsche Vierteljahresschrift f. Literaturwiss. u. Geistesgeschichte", XI, 1933, s. 581. Przedruk w książce *Stilbregriffe*, op. cit. O dwoistości estetyki Berniniego por. także świetną pracę Erwina Panofsky'ego, *Die Scala Regia im Vatikan und die Kunstauschauungen Berninis*, „Jahrbuch d. Preuss. Kunstsammlungen", XL, 1919, s. 241—278. Po polsku moje studium tu przedrukowane (wyżej).

[66] Paul Hofer, op. cit., s. 162.

[67] Otto Grautoff, *Ofizielle und bürgerliche Kunst in Frankreich*, „Zeitschrift für bildende Kunst", LX, 1926/27, s. 63—71.

[68] F. Schmidt Degener, *Rembrandt und der holländische Barock*, Leipzig—Berlin, 1928; J. G. van Gelder, *Rembrandt en de Zeventiende eeuw*, „De Gids", CXIX, 1956,

s. 397—413: tej pracy jak również rozmowie z prof. J. G. van Gelderem zawdzięczam wiele cennych idej do koncepcji baroku i jego podstaw teoretycznych.

[69] Seymour Slive, *Notes on the Relationship of Protestantism to Seventeenth Century Dutch Painting*, „The Art Quarterly“, XIX, 1956, s. 3—15.

[70] Np. Hans Kauffmann, *Die Fünfsinne in der niederländischen Malerei des XVII Jahrhunderts*, w *Kunstgeschichtliche Studien*, ed. Tintelnot, Breslau (1943), s. 133—157; W. G. Hellinga, *Rembrandt fecit. 1642*, Amsterdam 1956; por. też następne studium w niniejszej książce.

[71] Luigi Salerno, *La pittura del Seicento in Italia*, w *Il Seicento Europeo*, op. cit., s. 27. Salerno formułuje to odrobinę inaczej: „*Si dovrebbe dunque parlare di un Barocco realista, di un Barocco classicista, di un Barocco grandioso e decorativo*“. Za jednolitością baroku europejskiego wypowiada się ostatnio także Eberhardt Hempel w „Deutsche Literaturzeitung“, LXXVIII, 1957, szp. 538.

[72] Wolfgang Stechow, *The Baroque. A Critical Summary of the Essays by Bukofzer, Hatzfeld, and Martin*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism“, XIV, 1955, nr 2 s. 171—174.

[73] Pevsner, *Beiträge*, op. cit. por. przypis 35.

[74] Książka Weisbacha i artykuł cytowany poprzednio; Karl Viëtor, *Das Zeitalter des Barock*, 1928 (cytuje tę książkę Carl J. Friedrich, op. cit.).

[75] Mueller, op. cit., s. 432.

[76] Pevsner, *Beiträge*, s. 240.

[77] August Schmarsow, *Barock und Rokoko*, Leipzig 1897, s. 27: „Gefühl der Verwandschaft mit dem All“, cyt. Pevsner, *Beiträge*, s. 235.

[78] Pevsner powołuje się tu na prace Klemperera dotyczące klasyki francuskiej: *Vom Cid zum Polyeucte*, „Neuere Sprachen“, XXVII, 1920, s. 413—418 oraz *Zur französischen Klassik* w *Festschrift Walzel*, Wildpark-Potsdam 1924, s. 126—144.

[79] W *An Outline of European Architecture* Pevsner nie podtrzymuje jednak tego poglądu, omawiając oddzielnie klasycyzm architektoniczny francuski, angielski i holenderski.

[80] John Rupert Martin, op. cit.

[81] Helmut Hatzfeld, *The Baroque from the Viewpoint of the Literary Historian*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism“, XIV, 1955, nr 2, s. 156—164.

[82] Fritz Strich, *Der europäische Barock* w książce *Der Dichter und die Zeit*, Bern 1947, s. 71—131; tenże, *Die Übertragung des Barockbegriffs von der bildenden Kunst auf die Dichtung*, w *Kunstformen*, s. 243—265; por. też krytykę antytetycznej koncepcji: Rudolf Stamm, *Englischer Literaturbarock?*, w *Kunstformen*, s. 389.

[83] Hans Barth, *Barock und die Philosophie von Leibniz*, w *Kunstformen*, s. 420.

[84] New York 1952; por. też tegoż, *Style as the Principle of Historical Interpretation*, cytowany wyżej (przypis 26): cytat z Hobbesa na s. 150.

[85] Stechow, op. cit., s. 174.

[86] Wolfgang Stechow, w „Journal of Aesthetics and Art Criticism“, V, 1946, nr 2, s. 109.

[87] Giulio Carlo Argan, *La Rettorica Aristotelica ed il Barocco. Il Concetto di Persuasione come fondamento della tematica figurativa barocca*, „Kunstchronik“, VIII, 1955, s. 91—93; tenże, *La „Rettorica“ e l'arte Barocca*, w *Retorica e Barocco*. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici, ed. E. Castelli, Roma 1955, s. 9—14.

[88] Por. Arnaldo Ferriguto, *Almoró Barbaro, e l'alta cultura del settentrione d'Italia nel 400*, Venezia 1922, cyt. przez Eugenio Battisti, *Le arti figurative nella cultura di Venezia e di Firenze nel Cinquecento*, „Commentari“, VI, 1955, s. 241—253. Referuję dalej w tym ustępie poglądy Argana wyrażone w cytowanych dwóch studiach.

[89] Rensellaer W. Lee, „*Ut pictura poesis*“; *The Humanistic Theory of Painting*, „The Art Bulletin“, XXII, 1940, s. 197—269. Poetów w XVII wieku nazywano często po prostu malarzami (np. Moliera); było to niewątpliwie wyrazem ostatecznego triumfu malarstwa w walce o uznanie tej sztuki za *ars liberalis*.

[90] André Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Genève—Lille 1954; Charles de Tolnay, *Werk und Weltbild Michelangelos*, Zürich 1949.

[91] Wpływ retoryki arystotelesowskiej zaznacza się już wcześniej u Lodovico Dolce a nawet u Albertiego. por. Lee. s. 264 i n. oraz John R. Spencer, *Ut Rhetorica Pictura*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes“, XX, 1957, s. 26—44.

[92] Cytuje je, w związku z teorią sztuki XVII wieku, J. G. van Gelder (cyt. w przypisie 68) oraz E. Panofsky, *Galileo*. Horacy w *Ars Poetica*: „*Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci / lectorem delectando pariterque monendo*“, pomija typowe dla retoryki *permovere*, które dla Cycerona jest *necessarium*.

[93] J. G. van Gelder. jak wyżej; Panofsky, *Galileo*, s. 10; cyt. wg W. J. A. Jonckbloet i J. P. N. Land, *Musique et musiciens du XVIIe siècle; correspondance et oeuvres musicales de Constantin Huygens*, Leiden 1882, s. LXIII i n. Charakterystyczna dla teorii sztuki francuskiej niechęć do *permovere* na rzecz *delectare* wyraziła się w polemice Mersenne'a z Banniusem, por. J. G. van Gelder, s. 406 i n.

[94] Białostocki, op. cit., s. 63; Blunt, op. cit., s. 347.

[95] Białostocki, op. cit., s. 66. To funkcjonalne rozumienie formy jest zgodne ze średniowieczną tradycją interpretacji Arystotelesa.

[96] Białostocki, jak wyżej.

[97] Pevsner, *Beiträge*, s. 241.

[98] Białostocki, op. cit., s. 65 i n.

[99] Por. też Hans Tintelnot, *Annotazioni sull'importanza della festa teatrale per la vita artistica e dinastica nel barocco*, w *Retorica e Barocco*, op. cit., s. 233—241, dawniej tenże, *Barocktheater und barocke Kunst*, Berlin 1939. Trudno się natomiast przekonać do wywodów Barbary Ives Beyer, *Baroque Representation*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism“, XII, 1954, s. 360—365. Ostatnio przeciw rozpowszechnionym opiniom o wpływie teatru na sztukę baroku: Rudolf Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, London 1955, s. 32.

[100] Argan, *La „Retorica“ e l'arte barocca*, s. 13.

[101] Argan, op. cit., s. 14.

[102] Argan, *La Rettorica Aristotelica*, „Kunstchronik“, s. 91.

[103] Guido Morpurgo Tagliabue, *Aristotelismo e Barocco*, w *Retorica e Barocco*, s. 119—195, cyt. na s. 185.

[104] Wilhelm Mrazek, *Ikonologie der barocken Deckenmalerei*, „Sitz. ber. Österr. Akad. d. Wiss. Phil. Hist. Kl.“, CCXXVIII, nr 3, 1953; tenże, *Metaphorische Denkform und ikonologische Bildform*, „Kunstchronik“, IX, 1956, s. 304—305; Hans Sedlmayr, *Allegorie und Architektur*, w *Retorica e Barocco*, s. 197—207.

[105] O programach ikonologicznych i ich interpretacji por. *Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką*, w niniejszej książce; interpretacje wymienionych przykładów m. in. Hans Kauffmann, *Berninis Tabernakel*, „Kunstchronik", VIII, 1955, s. 94—97 oraz „Münchner Jahrbuch d. bild. Kunst", III F., VI, 1955, s. 222—242; Hans Sedlmayr, *Ikonologie von Neu St. Peter in Rom*, „Kunstchronik", VIII, 1955, s. 100—102; Jacques Vanuxem, *Emblèmes baroques dans l'art et dans les fêtes au temps de Louis XIV*, tamże, s. 93—94; Hellinga, op. cit.

[106] Termin „przerzut" scharakteryzował Władysław Tatarkiewicz, *Przerzuty stylowe*, w *Księga ku czci Władysława Podlachy*, Wrocław 1957, s. 55—63.

BADANIA IKONOGRAFICZNE NAD REMBRANDTEM

1

Jeśliby było w ogóle możliwe wyrazić w słowach najgłębszą treść, ideę dzieła sztuki, — sztuka stałaby się wówczas zbyteczna a wszystkie budynki, rzeźby i obrazy mogłyby pozostać niezbudowane, niewyrzeźbione, nienamalowane.

[Jacob Burckhardt *Cicerone*]

W jubileuszowym roku 1956 badania nad Rembrandtem koncentrowały się przede wszystkim wokół wspaniałych wystaw zorganizowanych w Holandii i w innych krajach — Szwecji, Związku Radzieckim, Polsce, Niemczech[1]. Ale zyskały one podnietę także w inny sposób. Mam na myśli dwa niezwykle interesujące przyczynki do interpretacji dzieł Rembrandta przynoszące jednak całkowicie odmienne wyniki.

Pierwszym jest artykuł H. van de Waala[2], który demaskuje różne dotychczas przyjmowane interpretacje *Syndyków cechu sukienników*, charakteryzując je jako romantyczną literaturę i za jedynie dopuszczalny uznaje opis obrazu zawarty w pewnym liście z roku 1801, gdzie czytamy: „[...] nie ma tam nic innego jak tylko pięciu panów, wszyscy w czerni, którzy nie czynią nic więcej, tylko siedzą i dają się portretować"[3].

Druga praca — wydane powtórnie w powiększonych rozmiarach, studium amsterdamskiego historyka literatury W. Gs Hellinga[4] — zawiera sensacyjną prawie interpretację *Straży nocnej* jako obrazu, który miał być inspirowany przez słynną tragedię Joosta van den Vondel *Gijsbrecht van Aemstel*, i do którego budowy użyta być miała barokowa emblematyka.

Wynikiem lektury pierwszej z wymienionych prac jest sceptycyzm wobec wszelkich interpretacji: nawet tak znakomici historycy sztuki jak Alois Riegl okazują się w świetle analizy van de Waala następcami romantycznych interpretatorów XIX wieku[5]. Drugie studium napawa sceptycyzmem z innego powodu — dla Hellingi wszystko daje się wyjaśnić: każdy szczegół, każda aluzja, każdy kolor znajduje objaśnienie zgodnie z tekstami siedemnastowiecznych lub wcześniejszych podręczników em-